

La théâtralité cinématographique engagée

Par Sylvie Bissonnette

Synopsis: Cet article traite de la théâtralité dans les adaptations cinématographiques des pièces de théâtre québécoises suivantes: *Being at Home with Claude* (Jean Beaudin, 1992), *Cabaret neiges noires* (Raymond Saint-Jean, 1997), *Nô* (Robert Lepage, 1998), *Matroni et moi* (Jean-Philippe Duval, 1999) et *Les muses orphelines* (Robert Favreau, 2000). Il trace l'historique du concept de théâtralité au théâtre puis le définit au cinéma. L'étude des marques de la théâtralité dans les œuvres du corpus suggère l'existence d'une théâtralité cinématographique engagée.

Au Québec, le succès de *Being at Home with Claude* (Jean Beaudin, 1992) a suscité un regain d'intérêt pour les adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales¹. En effet, la décennie suivante se révéla particulièrement fertile en adaptations de ce genre². Ces œuvres accusent notamment un retour à la théâtralité au cinéma par des références explicites à la scène. Également, depuis quelques années, le concept de « théâtralité » ravive l'attention des études cinématographiques et théâtrales et génère un nombre appréciable d'études théoriques³. Cet article n'approfondit pas l'étude de la problématique de l'adaptation⁴, mais traite du potentiel discursif de la théâtralité dans des adaptations cinématographiques récentes de pièces de théâtres québécoises : *Being at Home with Claude*, *Cabaret neiges noires* (Raymond Saint-Jean, 1997), *Nô* (Robert Lepage, 1998), *Matroni et moi* (Jean-Philippe Duval, 1999) et *Les muses orphelines* (Robert Favreau, 2000). L'étude des marques de la théâtralité dans ces œuvres suggère l'existence d'une théâtralité cinématographique engagée. En interprétant de manière symbolique les envolées lyriques exaltant la force des mots et les personnages tourmentés jouant des personnages afin de se libérer de conventions sociales contraignantes, ces films peuvent notamment refléter un désir d'émancipation de communautés marginalisées ou souligner l'importance de la langue française pour le peuple québécois.

¹ Cet article reprend certaines des idées formulées lors de ma communication intitulée « Un cinéma qui cherche les remous. L'oralité et les adaptations d'œuvres théâtrales au Québec » présentée au Colloque annuel de l'ACÉC pour les étudiants des cycles supérieurs, le 4 mars 2005 à l'Université de Montréal.

² Dans *Stage-bound. Feature Film Adaptations of Canadian and Québécois Drama*, André Loiselle consacre son dernier chapitre à la théâtralité dans les adaptations cinématographiques produites après 1990. En plus des cinq œuvres québécoises listées plus bas, les adaptations suivantes ont été produites depuis 1990 : *Le polygraphe* (Robert Lepage, 1996), *Les Sept branches de la rivière Ota* (Francis Leclerc, 1996), *Possible Worlds* (Robert Lepage, 2000), *Mambo Italiano* (Émile Gaudreault, 2003), *La face cachée de la lune* (Robert Lepage, 2003), *Aurore* (Luc Dionne, 2005), *Roméo et Juliette* (Yves Desgagnés, 2006).

³ Songeons notamment au récent ouvrage édité par Tracy Davis et Thomas Postlewait intitulé *Theatricality*. Samuel Weber consacre un chapitre de *Theatricality as Medium* à la théâtralité au cinéma. Le volume 31, no. 1 et 2 du périodique *SubStance* est dédié aux concepts de théâtralité et de performativité. Le lecteur pourra consulter une bibliographie détaillée sur la théâtralité dans ce numéro spécial de *SubStance*. Également, *Cinéma et théâtralité*, produit sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies explore plus précisément la théâtralité au cinéma.

⁴ Le livre d'André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, et celui de René Prédal, *Le théâtre à l'écran*, abordent le phénomène de l'adaptation du théâtre au cinéma dans sa généralité. On retrouve plusieurs études de cas abordant les marques de théâtralité dans le livre *Cinéma et théâtralité*.



Roy Dupuis joue Yves dans le prologue de *Being at Home with Claude*. Source: <http://www.roydupuis-online.com>

Comme le remarquent Thomas Postlewait et Tracy Davis dans *Theatricality*, « l'idée de théâtralité, associée à un nombre impressionnant de concepts, suggère la gamme de sens entre une action et une attitude, un style et un système sémiotique, un médium et un message » (1)⁵. Hydre aux multiples visages, la théâtralité nécessite un examen des théories et pratiques qui y sont reliées. Même si l'appellation anglophone du mot théâtralité remonte à 1837, les possibles dénnotations et connotations de ce mot renvoient à des termes, concepts et pratiques plus anciens dont les ramifications rejoignent plusieurs cultures (Postlewait et Davis 2). Par exemple, la théâtralité a parfois été associée au concept grec de *mimesis* et au concept latin du *theatrum mundi*, même si ces idées n'ont pas exactement la même signification. La théâtralité peut servir à décrire l'écart entre la réalité et sa représentation, un concept pour lequel il existe déjà le terme très spécifique de *mimesis* (Postlewait et Davis 6). Également, le *theatrum mundi*, idée qui relie la vie à la scène, réapparaît périodiquement dans la littérature des périodes médiévales, de la Renaissance et du dix-septième siècle⁶. De nos jours, les références à la théâtralité sont toujours imprégnées par les images et les idées qui habitent ces concepts.

Sans se limiter à l'étude des influences directes de la théâtralité sur le langage cinématographique, comme celles à l'époque du cinéma des attractions, cet article examine les

⁵ Texte original : « the idea of theatricality has achieved an extraordinary range of meanings, making it everything from an act to an attitude, a style to a semiotic system, a medium to a message » (1).

⁶ Au sujet du concept de *theatrum mundi*, de ses origines grecques jusqu'au dix-septième siècle, voir l'ouvrage de Lynda Christian.

influences discursives à propos de la théâtralité provenant notamment du théâtre moderne et du critique d'art Michael Fried⁷. Ces courants de pensée, créant des polarités et suscitant des jugements esthétiques dans diverses sphères sociales, peuvent ensuite devenir des sources d'inspiration (conscientes ou non) pour les cinéastes et dramaturges. Les concepts modernes de *théâtralisme*⁸ et *d'anti-théâtralisme*⁹ étudiés par Martin Puchner dans *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, renvoient à des préjugés anti-théâtralité plus anciens, notamment les préjugés religieux et moraux contre le théâtre et ses agents à l'époque élisabéthaine. L'étude des motivations activant ces préjugés permet de mieux comprendre les prises de position actuelles pour ou contre la théâtralité et la manière avec laquelle ces attitudes peuvent se refléter au cinéma et dans les études cinématographiques.

Cette approche théorique tiendra également compte du rôle des spectateurs dans l'interprétation des effets de théâtralité. Par l'analyse du corpus, j'examinerai certains phénomènes produisant des effets de théâtralité, puis tenterai de déterminer s'ils sont d'ordre esthétique, réflexif, ou s'ils participent également au discours du film¹⁰. Dans ce dernier cas, en examinant le contexte filmique et social je tenterai de déterminer le champ d'action de ces effets, afin de vérifier, par exemple, s'ils supportent un discours de résistance ou remettent en question le pouvoir hégémonique du cinéma narratif classique.

DÉFINIR LA THÉÂTRALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

Dans « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », Michel Bernard propose un examen formel et

⁷ Au sujet des influences réciproques entre théâtre et cinéma, voir par exemple la collection d'essais rassemblée par Robert Knopf.

⁸ Traduction du terme « theatricalism », défini par Puchner comme un courant de la fin du dix-neuvième siècle célébrant le théâtre et la théâtralité (6).

⁹ Le lecteur pourra notamment consulter *The Antitheatrical Prejudice* de Jonas Barish au sujet de l'origine de préjugés philosophiques, religieux et moraux contre le théâtre et ses agents. L'anti-théâtralisme, tel que défini par Barish, condamne l'immoralité des démonstrations publiques, de l'excitation des spectateurs et de ceux dont la profession consiste à décevoir par leur art (Puchner 1).

¹⁰ « Même si le discours imprègne toute forme de récit, le récit conserve encore un certain espace de liberté. Il peut accentuer son aspect discursif ou renforcer son aspect historique. Toute œuvre narrative présente donc deux pôles : celui du monde raconté et celui du discours mis en place par l'instance racontante » (Fevry 92). « Tout récit serait donc modulé à partir de ces deux pôles et serait ainsi le lieu potentiel d'un privilège accordé à l'un de ces deux pôles sur l'autre » (Gaudreault 78). Ainsi, un récit marqué par un commentaire en marge de l'histoire principale souligne son discours. En d'autres mots, dans ce type de récit, certaines instances narratives viennent « écarter le spectateur de la diégèse pour lui révéler l'aspect discursif du film regardé » (Fevry 93).

lexical du concept de théâtralité¹¹. Il définit les rapports possibles entre théâtralité et théâtre, ce dernier désignant une réalité esthétique, historique et sociale. Dans notre étude, trois de ces types de rapports seront définis puis appliqués à l'exploration de la théâtralité au cinéma. Parmi ces types, notons d'abord celui d'appartenance essentielle ou substantielle au théâtre comme genre ou discipline esthétique, « théâtral » signifiant dans ce contexte « ce qui reflète ou manifeste ce qu'on croit être l'essence de l'art appelé 'théâtre' » (Bernard « Les modèles » 97) ¹². Comme il en sera question plus en détail dans la section suivante, en adaptant ce cas pour le cinéma, la théâtralité désigne les références au théâtre dans le contenu ou la forme du film. Alors que la question de la théâtralité au théâtre procède d'une démarche réflexive, elle relève plutôt pour le cinéma d'une pratique de métissage, quoique les références à la scène puissent également suggérer un discours sur le spectatorat (Gerstenkorn 15). Les effets discursifs et esthétiques de la théâtralité au théâtre diffèrent en plusieurs points de ceux de la théâtralité au cinéma puisque ces deux médiums ne partagent pas la même histoire ni les mêmes conventions. Toutefois, la théâtralité émerge également lorsque le spectateur réalise qu'il participe en tant que spectateur à un événement de la sphère sociale, une expérience qui peut être vécue autant par le spectateur de cinéma que celui de théâtre. Ce point sera abordé plus amplement dans la section sur la théâtralité engagée.

Bernard mentionne également le type de rapports suggérant la *relation d'engendrement* ou de production proprement dite du théâtre. Dans ce cas, l'adjectif « théâtral » vise « le processus, la dynamique créatrice. Le nom « théâtralité » identifie la spécificité de ce processus, ou encore la nature ou la finalité de cette dynamique » (Bernard « Les modèles » 97). Au cinéma, il s'agirait du processus ou de la dynamique créatrice consistant à attirer les spectateurs dans les filets de l'univers théâtral. Ce processus peut correspondre à celui qu'étudie l'historien de l'art Michael Fried pour qui la théâtralité est associée à l'expérience du spectateur qui se sent intégré au jeu des représentations alors qu'il observe une œuvre d'art (« Art and Objecthood » 153)¹³. Par

¹¹ La théâtralisation « désigne la configuration visible et audible d'exhibition ou monstration scénique hic et nunc de l'événement constitué par la représentation spectaculaire » (Bernard « Les modèles » 101).

¹² Dans « La théâtralité », Josette Féral réfléchit sur les conditions de manifestation de la théâtralité sur scène et hors scène tout en explorant les points de vue de divers metteurs en scène du vingtième siècle sur la spécificité du langage théâtral.

¹³ Dans son article « Absorption and Theatricality in the Cinema: Some Thoughts on Narrative and Spectacle » Richard Rushton explique plus en détail les théories sur la théâtralité et l'absorption de Fried pour ensuite essayer de les adapter au cinéma. La distinction qu'il propose entre cinéma non-théâtral, cinéma théâtral et cinéma anti-théâtral apparaît trop spécifique pour être appliquée à notre étude.

exemple, les œuvres qui suscitent un effet de théâtralité, notamment les œuvres minimalistes, rendent le spectateur conscient de son rôle de spectateur, imposent une distance physique et psychologique et « doivent d'une certaine manière confronter le spectateur » (« Art and Objecthood » 154). Par contraste, les œuvres suscitant l'absorption des spectateurs, effet privilégié par Fried, ne se préoccupent pas du regard du spectateur et tentent plutôt de le persuader que ce qu'il voit correspond au visage réel du monde (Fried « Manet » 200). Dans un même film, ces effets peuvent alterner d'un pôle à l'autre, comme le suggère Rushton dans « Absorption and Theatricality in the Cinema ».

Dans le cas d'un troisième type de rapports, lorsque « théâtral » désigne

une valeur positive ou négative attribuée à un phénomène par un jugement personnel ou collectif [...], « théâtralité » devient une catégorie d'appréciation esthétique par référence implicite au jugement normatif porté originellement et radicalement sur le théâtre soit comme art, soit comme institution [...] (Bernard « Les modèles » 97)

Plusieurs cinéastes ont exploré le potentiel théâtral du cinéma, devant notamment composer avec la somme de connotations péjoratives associées à la théâtralité, pensons notamment à Bergman (*Le Septième Sceau*, 1957), Cassavetes (*Opening Night*, 1977), Cocteau (*Les parents terribles*, 1948), ou Dreyer (*Gertrud*, 1964), pour n'en nommer que quelques-uns. Les stratégies filmiques établissent une relation différente entre les spectateurs et le spectacle cinématographique à différentes périodes de l'histoire du cinéma. De même, l'étude de ces films reflète diverses attitudes envers le théâtre et la théâtralité. Par exemple, pendant le cinéma des premiers temps, « le cinéma des attractions sollicite directement l'attention du spectateur, suscite la curiosité visuelle et plaît par son spectacle attrayant – un événement unique, autant fictionnel que documentaire, intéressant en soi » (Gunning 40)¹⁴. De plus, « utilisant à la fois les attractions fictionnelles et non-fictionnelles, [l'énergie du cinéma des attractions] se dirige vers l'extérieur, en direction des spectateurs, plutôt que vers l'intérieur, vers la dynamique des personnages, caractéristique essentielle de la narration classique » (Gunning 41)¹⁵. Ces films qualifiés de

¹⁴ Texte original : « the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle—a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself » (Gunning 40).

¹⁵ Texte original : « Making use of both fictional and non-fictional attractions, its energy moves outward towards an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative » (Gunning 41).

théâtraux contiennent souvent des spectacles situés sur scène, par exemples les spectacles de magie de Méliès. Toutefois, l'étude de ces films associe également à l'adjectif théâtral, exhibitionnisme, exotisme et adresse à la caméra, renvoyant notamment aux films érotiques en vogue à cette époque (Gunning 39). Dans ce cas, l'adjectif « théâtral » qualifie un type spécifique de spectacle, puisque l'adresse directe aux spectateurs n'est pas courante dans tous les genres de théâtres, de même que l'exhibitionnisme dont il est question. Cette adresse à la caméra est d'ailleurs progressivement évacuée (pas totalement) du cinéma qui s'institutionnalise et dont le discours filmique « associe les signifiants cinématographiques à la narration d'histoires et à la création d'un univers diégétique clos » (Gunning 42)¹⁶. Le regard à la caméra devenu tabou, la « théâtralité » prend dès lors une connotation négative dont le cinéma doit se départir. Quelques années plus tard, les écrits des cinéastes de l'avant-garde (futuristes, dadaïstes, surréalistes) démontrent un enthousiasme pour les possibilités de ce nouveau médium tout en déplorant l'attachement excessif du cinéma aux arts traditionnels, particulièrement le théâtre et la littérature¹⁷. Ce courant contre le théâtre et les autres arts traditionnels cherchait à définir la spécificité cinématographique et désirait explorer de manière plus radicale le potentiel du cinéma. Après la Deuxième Guerre mondiale, la modernité cinématographique semble renouer des liens avec la théâtralité, se libérant du modèle dramaturgique classique et ouvrant l'espace de représentation au regard du spectateur (Garneau 33)¹⁸. Le regard à la caméra étant prohibé par le cinéma narratif classique, son emploi subséquent brisait les conventions établies. L'acteur interpellant directement le spectateur ou regardant l'objectif perturbent la clôture fictionnelle et cette émancipation du regard sert notamment à créer des effets subversifs dans le cinéma moderne, un type de cinéma réflexif associé à une critique de la modernité dans le cinéma occidental et à une opposition envers l'hégémonie du système des studios hollywoodiens (Orr 2). Le caractère subversif de certains effets varie donc en rapport avec les normes établies, normes qui s'ajustent et en viennent à exploiter la subversion à leurs fins, comme on le remarque dans le cinéma hollywoodien actuel, qui recycle la théâtralité revendicatrice du cinéma moderne afin d'établir une complicité tacite avec des spectateurs maintenant convertis à la modernité.

¹⁶ Texte original : « bound cinematic signifiers to the narration of stories and the creation of a self-enclosed diegetic universe » (Gunning 42).

¹⁷ Voir par exemple l'article de Germaine Dulac sur le cinéma d'avant-garde.

¹⁸ La modernité cinématographique commence après la guerre, « grosso modo avec Orson Welles aux États-Unis, Jean Renoir en France et Roberto Rossellini en Italie » (Garneau 27). Consulter aussi le livre de John Orr au sujet de la modernité cinématographique, qu'il situe entre 1958 et 1978.

Le jugement normatif porté sur le théâtre et la théâtralité par les praticiens et historiens du cinéma rejoint l'opposition à un type de théâtre qui apparaît au tournant du vingtième siècle et qu'étudie Puchner dans *Stage Fright*. Selon ce dernier,

pour comprendre l'apparition d'une résistance moderne au théâtre, il est nécessaire d'examiner la tradition contre laquelle cette anti-théâtralité réagit et en opposition de laquelle elle se définit : l'ascension, à la fin du dix-neuvième siècle, d'une célébration sans précédent du théâtre et de la théâtralité qu'on pourrait nommer théâtralisme. (6)

Puchner affirme que « le rôle central de Wagner en rapport avec le modernisme fut de transformer le concept de théâtralité d'une description du théâtre en tant que forme d'art—définissant ce qui se passe sur la scène – à une valeur qui doit être rejetée ou embrassée » (31)¹⁹. Puchner considère que Richard Wagner et sa conception du théâtre attisa le courant anti-théâtralisme, celui-ci lui reprochant notamment son penchant prononcé pour le geste dramatique dans ses opéras, à la fois dans sa musique et sur la scène, et sa dépendance excessive envers la mimesis (Puchner 34). Sa nouvelle conception de l'opéra et du Gesamtkunstwerk (art total) l'amène à établir une nouvelle gestualité afin d'unifier l'orchestre et les acteurs par une polyphonie de gestes reliant la scène et l'orchestre (Puchner 44). L'exubérance du geste devient associée à la théâtralité, créant une division entre ceux qui sont pour et ceux qui sont contre cette pratique. Par opposition au théâtralisme de Wagner, Brecht, insatisfait par le travail de l'acteur à son époque, « partage la méfiance envers le théâtre de la tradition anti-théâtrale des modernistes, et les concepts centraux de sa réforme – l'effet de distanciation, le théâtre épique, le *gestus* – viennent directement d'un héritage anti-théâtral » (Puchner 140). Au cinéma, les techniques anti-théâtrales, comme les effets de distanciation, puisqu'elles interpellent le spectateur et brise son absorption dans l'univers du film, sont de nos jours associées à la théâtralité et généralement appréciées des critiques de cinéma. Plusieurs critiques de cinéma reprochent aux œuvres absorbatives leur apparente transparence et leur peu de réflexion critique sur l'idéologie qu'elles tendent à disséminer. Comme le remarque Rushton, nous retrouvons aujourd'hui du côté perdant l'absorption narrative et du côté gagnant le spectacle et la théâtralité

¹⁹ Texte original : « Wagner's pivotal role with respect to modernism was transforming the concept of theatricality from a description of the theater as an art form—defining what happens onstage—into a value that must be either rejected or embraced » (Puchner 31).

(« Absorption » 110)²⁰. Dans ce contexte, le spectacle sert à mettre en évidence l'aspect spectaculaire du film. Toutefois, certains cinéastes œuvrant principalement dans le mode de l'absorption et privilégiant les codes de la narration classique peuvent parfois intégrer des stratégies réflexives et des effets de théâtralité à leur palette, que ce soit pour proposer une critique de l'industrie cinématographique ou même critiquer la théâtralité. D'autre part, les œuvres jugées plus « théâtrales » ne font pas nécessairement l'éloge du théâtre et du spectaculaire, certaines d'entre elles invitent même à réfléchir sur les travers de la société du spectacle, celle définie par Debord dans son texte séminal *La société du spectacle*. Pour comprendre à quelles fins les marques de théâtralité sont employées, il est recommandé d'examiner le contexte de production de l'œuvre, de même que le contexte sociopolitique dans le film. Cet exercice permet souvent de déceler si le film propose une critique directe ou indirecte de la théâtralité et, selon le cas, à quel niveau cette critique se situe.

Principalement absorptive ou œuvrant plutôt dans le mode « théâtral », une œuvre déployant des marques de théâtralité peut le faire de manière subversive ou non. Je chercherai à établir dans l'analyse de cas si les effets de théâtralité, tant formels, contextuels que sensoriels, peuvent façonner un discours sur les conventions cinématographiques, critiquer la théâtralité ou même suggérer un rejet des normes hétéronormatives. Avant d'approfondir les facettes plus subversives de la théâtralité cinématographique, afin de déterminer si elles peuvent susciter une remise en question des conventions sociales ou encourager une réponse engagée des spectateurs, il conviendra d'explorer les esthétiques de la théâtralité au cinéma.

LA MISE EN ÉVIDENCE DES ORIGINES THÉÂTRALES DU FILM

Comme il en a été mentionné précédemment dans la définition du premier type de rapport entre théâtre et théâtralité de Bernard, la théâtralité désigne le caractère de ce qui est théâtral. Dans « Lever de rideau », Jacques Gerstenkorn propose de déterminer l'infiltration du théâtral au cinéma en fonction de son niveau d'intervention. Premièrement, relevant d'une pratique de métissage, la théâtralité cinématographique peut résulter d'un effet d'écriture et

parmi les paramètres du langage cinématographique les plus fréquemment mobilisés, mentionnons le cadrage (le fameux point de vue du monsieur de l'orchestre, caractérisé par la fixité, la frontalité, et le

²⁰ Texte original : « To the losing side we can today add narrative absorption, while on the winning side we can add spectacle and theatricality » (Rushton « Absorption » 110).

plan d'ensemble), la scénographie, le jeu d'acteurs, l'éclairage, les décors et les costumes, ou encore la mise en scène de la parole. (Gerstenkorn 15)

En second lieu, « la théâtralité peut aussi affecter, d'une manière peut-être moins spectaculaire, les structures narratives et les formes dramaturgiques, notamment à travers la division en actes, les fonctions des dialogues, la clôture du lieu ou le découpage en scènes » (Gerstenkorn 15).

Plusieurs choix s'offrent aux cinéastes désirant théâtraliser leur matériau ou leur matière narrative. Plutôt que de faire l'inventaire des marques de théâtralité, Gerstenkorn suggère trois modes principaux de théâtralité au cinéma : la modélisation, le recyclage et la référence explicite au théâtre. On observe un processus de *modélisation* lorsqu'un film « calque sa mise en scène, sa conduite narrative ou son contrat générique sur des patrons rhétoriques empruntés au théâtre » (Gerstenkorn 17). L'aparté illustre de manière exemplaire le processus de *recyclage* consistant à adapter une forme théâtrale pour l'assimiler à la rhétorique du film (Gerstenkorn 17). La *référence explicite au théâtre*, plus courante dans les œuvres étudiées, inclut la diégétisation, partielle ou complète, du dispositif théâtral (Gerstenkorn 17). Dans notre corpus, les performances théâtrales dans la diégèse, le jeu des acteurs, et la désignation des personnages comme étant des comédiens soulignent l'aspect théâtral des œuvres. Relever les marques de théâtralité peut servir à caractériser le style d'une œuvre ou à définir une esthétique. Toutefois, comme les effets de théâtralité s'associent au réseau de signes, cet inventaire contribue à une lecture plus détaillée du discours filmique.

Dans le cas des adaptations de pièces de théâtre au cinéma, la théâtralité procède également d'une démarche réflexive²¹. Les adaptations étudiées renvoient au processus de production cinématographique, mettent en évidence les origines théâtrales du film et soulignent la présence du spectateur²². Plutôt que d'effacer leurs marques de théâtralité, ces adaptations rappellent leurs origines théâtrales en soulignant le contenu du texte dramatique et la tension entre cinéma et théâtre. Les tensions dramatiques au cœur de plusieurs adaptations cinématographiques

²¹ Robert Stam définit la réflexivité comme le procédé par lequel les textes autant littéraires que filmiques mettent en évidence leurs procédés de production, leurs marques auctoriales, leurs influences intertextuelles, leur réception ou leur énonciation (Stam xiii). Texte original: « the process by which texts, both literary and filmic, foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their reception, or their enunciation » (Stam xiii).

²² Selon Neil Sinyard, les adaptations les mieux réussies sont celles qui font complètement oublier la scène ou celles qui rendent les spectateurs hypersensibles à sa présence, p.182-3.

d'œuvres québécoises et canadiennes récentes reflètent le conflit créatif consistant à conserver les particularités théâtrales de la pièce tout en exploitant les particularités du médium cinématographique lors du processus d'adaptation (Loiselle « Stage-bound » 11). Les mises en abyme de représentations théâtrales, « en plus de réfléchir l'énoncé du film cadre, renvoient également, par leur structure, à la nature spectaculaire du cinéma » (Fevry 65)²³. Également, les allégories reliées au spectateur, comme celles qu'étudie Robert Stam dans *Reflexivity in Film and Literature*, peuvent explorer la nature de l'expérience cinématographique, souligner l'artificialité de la représentation filmique, attirer l'attention du spectateur sur la nécessité de sa participation complice à la lecture du film ou encore suggérer une critique du voyeurisme (30-69). La perception et la connotation constituent des étapes essentielles du processus de reconnaissance permettant l'interprétation des effets de théâtralité. Distinguer parmi les éléments épars de l'image ceux qui sont susceptibles de présenter un caractère réflexif nécessite une étape connotative. Découvrir le sens second de certains indices insérés dans la composition de l'image demande une attention accrue de la part des spectateurs et exige souvent des connaissances historiques ou culturelles. En plus de souligner les conventions cinématographiques et mettre en évidence le système de représentation, la réflexivité attire l'attention sur la doxa, les politiques implicites camouflées derrière des représentations de l'image de soi et de l'autre informées par le discours dominant (Hutcheon 37)²⁴. Suite à l'étude de quelques manifestations de la théâtralité dans les œuvres sélectionnées, il s'agira d'évaluer si ces dernières tendent à gommer leurs marques d'énonciation et se rangent plus du côté de l'histoire que du côté du discours, ou si, au contraire, leurs effets de théâtralité ne contribueraient pas plutôt à révéler un discours de résistance.

Les performances enchâssées

Les performances théâtrales et « le spectacle vu », éléments récurrents dans plusieurs adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales, amorcent souvent un

²³ Dans son ouvrage sur la mise en abyme filmique, Fevry aborde notamment la problématique des spectacles enchâssés réflexifs, p. 66-74. Il offre aussi un survol des théories sur l'énonciation en rapport avec la mise en abyme énonciative.

²⁴ Dans le chapitre « Postmodernist Representation », Linda Hutcheon aborde la politique de la représentation et la manière avec laquelle la réflexivité peut permettre de mettre en évidence les codes narratifs et contester une représentation immédiate et directe de la réalité

discours sur la relation spectacle-spectateur²⁵. L'action principale de *Cabaret neiges noires* se déroule sur la scène d'un cabaret présentant des numéros satiriques et de chant. Le public de la pièce dans le film, filmé en train d'assister à un spectacle, reflète la participation des spectateurs du film. Un habile dialogue entre vie sur scène et hors scène s'installe au point de confondre les deux, suggérant une confusion entre le théâtre et la vie²⁶. De plus, cette stratégie efface de manière volontaire les limites entre théâtre filmé et cinéma, accentuant le métissage des médiums.

Similairement, *Nô* nous invite à la représentation d'une pièce de Feydeau jouée par une troupe québécoise représentant le Canada lors de l'Exposition universelle d'Osaka en 1970. Par un procédé de mise en abyme, le film calque certains aspects de cette pièce et multiplie les quiproquos, éléments caractéristiques des comédies burlesques²⁷. De même, la manière caricaturale avec laquelle sont représentés les instigateurs d'un attentat à la bombe raté pendant la Crise d'octobre accentue le parallèle entre cet incident burlesque à Montréal et la pièce jouée à Osaka, renforçant le processus de modélisation.

Le procédé de mise en abyme dans *Nô*, les références au *theatrum mundi* dans *Cabaret neiges noires* et les représentations théâtrales dans la diégèse de ces deux films attirent la théâtralité au premier plan par leurs références explicites au théâtre ou par un processus de modélisation.

Les personnages « théâtraux »

Plusieurs des personnages peuplant les films étudiés empruntent les traits de personnages de théâtre ou leur jeu hors scène rappelle une performance théâtrale. Dans les films qui mettent en scène des performances, l'acteur alterne entre un personnage sur scène et un personnage en dehors de celle-ci. L'exploration de cette double vie peut se révéler très complexe, comme c'est le cas dans *Cabaret neiges noires*. Le jeu de certains acteurs, comme celui du couple d'amoureux, est surligné dans « leur vie quotidienne » et dans leur performance sur scène. Puisqu'au cinéma on s'attend à une distinction entre ces deux types de jeu, cette similarité étonne. Par exemple, un plan fixe montre ce couple dans une chambre alors qu'ils discutent au lit.

²⁵ L'article de Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc propose une analyse élaborée de la nature de la relation spectatorielle au cinéma, en particulier celle d'un public en train de participer à un spectacle, p.108.

²⁶ Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc analysent le « spectacle vu » et la « confusion voulue entre le théâtre et la vie » dans l'œuvre de Jean Renoir, p.106-8.

²⁷ Pour une description plus complète des parallèles entre la pièce de Feydeau dans le film et la dramatique du film, voir l'ouvrage sur le cinéma de Robert Lepage d'Aleksandar Dundjerovic, p.108-13.

Après quelques instants, la jeune femme se met inopinément à chanter face à la caméra. Puis, soudainement, la jeune femme se retrouve sur la scène du cabaret, poursuivant l'interprétation de sa chanson. Le raccord entre la chambre du couple et la scène du cabaret présentée du point de vue des spectateurs seconds dans le film surprend le spectateur premier (filmique) par sa subite discontinuité spatiale. Un autre personnage de ce film, Martin, un adolescent noir dont la mère souhaite qu'il ressemble à Martin Luther King, éprouve le besoin de se travestir. Le costume qu'il revêt devient une partie intégrale de son « personnage » hors scène. Alternativement, lorsqu'il arrive sur la scène du cabaret, il adapte des événements qui lui sont arrivés hors scène – la scène devenant une reconstitution dramatique devant public.



Affiche pour *Les muses orphelines*
Source: <http://www.biosagenda.nl>

Les muses orphelines propose également une réflexion sur les rôles joués dans la vie et présente le jeu dramatique comme une possibilité de soulager ses souffrances. Isabelle, la plus jeune sœur d'une famille de quatre enfants abandonnés par leur mère, après avoir découvert qu'on lui avait menti pendant des années au sujet de sa mère absente pour la protéger, décide de se venger à sa manière. Elle entreprend de réunir son frère et ses sœurs en prétextant le retour de sa mère. À propos de la direction d'acteurs dans ce film, Robert Favreau mentionne : « Là où le théâtre s'est imposé avec le plus de force, c'est lors de la scène finale où Isabelle, la plus jeune, décide de jouer le rôle de la mère. L'actrice, Fanny Mallette, et moi l'avons répétée plusieurs fois, sans jamais trouver le niveau juste, car 'imiter un personnage' fait théâtral », car « cette situation de l'acteur qui joue le rôle d'un personnage qui joue un rôle repose sur une convention éminemment théâtrale » (Favreau cité par Loiselle « les Muses » 104).

Matroni et moi mélange des personnages archétypaux du théâtre et du cinéma. Gilles, l'intellectuel verbomoteur, interprété

par l'auteur dramatique Alexis Martin, incarne le type de personnage que le spectateur s'attend à retrouver sur une scène de théâtre. Lorsque le spectateur l'écoute parler, il est porté à le situer « au centre » de l'image, lui aménageant ainsi un piédestal virtuel. Par contre, Guylaine, sa copine, rappelle la serveuse du bistrot du coin avec laquelle il discuterait aisément des dernières nouvelles, un personnage plus près de celui qu'on retrouve à l'écran (dans ce cas-ci, l'écran de télévision). La relation avec le personnage « théâtral » suggère une distance, celle que suscite la scène imaginaire, tandis que le jeu du personnage cinématographique attire le spectateur près de l'action, souvent par des mécanismes d'identification. Le contraste entre Gilles et Guylaine, représentant la tension entre le théâtre et l'écran, symbolise aussi deux univers – sociaux et médiatiques – en apparence opposés qui cherchent à se rejoindre.

La mise en scène des dialogues

Comme les personnages « théâtraux », la mise en scène de longs dialogues et le jeu prédominant des acteurs dans les films analysés mettent également en évidence les origines théâtrales. Les longues tirades monologuées et les vertiges incantatoires privilégient le temps présent, le moment où les paroles sont prononcées, délaissant momentanément l'action ou un montage dynamique pour concentrer l'attention des spectateurs sur la force des mots. Dans les passages axés sur les dialogues, la parole devient le moteur même de l'énonciation. Par opposition, dans les films d'action récents, le jeu des acteurs demeure au second plan, car ce sont l'action et les rebondissements du récit qui l'emportent sur le développement de l'intériorité des personnages. Serceau remarque une « subordination de la parole à l'intrigue, ou plus exactement à l'action, par une amplification des traits modaux de certains genres littéraires (le roman d'aventures, le mélodrame, le roman policier...) » (127).

Se détournant de cette pratique narrative en vogue dans le cinéma privilégiant l'image, plusieurs des films de notre corpus reposent d'abord sur la parole, caractéristique essentielle du théâtre québécois des années 1980. En effet, selon la spécialiste du théâtre québécois Louise Ladouceur, depuis l'échec du référendum de 1980, le théâtre québécois est entré dans une « phase d'exploration de la parole »²⁸. Plusieurs des pièces de

²⁸ Propos de Louise Ladouceur recueillis lors de sa communication intitulée « Speak up : les mots pour faire parler la langue sur les scènes francophones du Canada » au Colloque de l'ACQS de 2004. Comme représentant de cette vague d'auteurs dramatiques, Ladouceur mentionne notamment Jovette Marchessault, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois (auteur de *Being at Home with Claude*), le théâtre Ubu, Larry Tremblay et Daniel Lanis.

cette période affichent une exubérance verbale et privilégient une parole débridée. Dans les adaptations des pièces étudiées, cette insistance verbale transparaît dans de longues joutes oratoires. Ce « cinéma théâtral » ne cherche cependant pas le réel du direct, comme dans le cinéma direct. Le discours est rythmé par le texte et non improvisé ou naturel comme dans le « cinéma oral », un type de cinéma qui inclut le cinéma direct et les spectacles bonimentés du cinéma des premiers temps²⁹.

Malgré quelques escapades cinématographiques et un prologue enlevé, un théâtre de la parole s'impose du début à la fin de *Being at Home with Claude*. Ce film, un long huis clos entre un policier et un jeune prostitué homosexuel, Yves, accusé du meurtre de son amant, se concentre autour de sa version de l'affaire. Le policier doit en vain demander au jeune homme de s'en tenir aux faits, car ce dernier préfère se perdre dans les méandres de ses états d'âme. Malgré cette tendance à la digression, Yves explique, décortique et répète les événements de sa soirée pour satisfaire le policier insistant et déterminé à trouver la clé du mystère parmi le flot envahissant de ses paroles. De même, dans *Matroni et moi*, Gilles, un jeune intellectuel idéaliste et volubile, tente par une rhétorique habile de convaincre Matroni, le receleur de voiture, d'abandonner ses pratiques frauduleuses. Ce dernier, plutôt avare de ses mots – comme tout bon mafioso de cinéma – lui répond ironiquement : « Est-ce que j'ai l'air d'un bibliothécaire ? » Dans ces deux films, le contraste entre les personnages « théâtraux » et ceux plus cinématographiques met en évidence la parole et la théâtralité dans les passages plus dialogués. Plutôt que d'être absorbé dans le tourbillon de la diégèse, le spectateur s'accorde un moment privilégié pour écouter ces acrobaties orales.

²⁹ Voir la discussion du concept de « cinéma oral » au Québec dans l'article de Germain Lacasse.



Image promotionnelle pour *Matroni et moi*
 Source: <http://www.uneporte.com>

Le souci d'explorer les possibilités cinématographiques du texte théâtral s'exprime également par une mise en scène cinématographique du discours théâtral dans *Matroni et moi*. Lors d'une discussion entre Gilles et le patron de la mafia, alors qu'ils traversent un dépotoir de voitures en pleine nuit, Gilles talonne Matroni en lui débattant sa rhétorique moraliste contre le commerce véreux. Pendant cette discussion qui ressemble à un débat oratoire à sens unique, diverses valeurs de plans permettent de ponctuer le dialogue et des gros plans soulignent les moments forts de la conversation. Quand le mafioso explique sa technique pour éliminer les collaborateurs nuisibles, le film recycle le procédé du chœur antique pour illustrer son propos³⁰. Tel que défini par Jacques Gerstenkorn, ce procédé fait partie du troisième mode de théâtralité, *le recyclage*, car cette séquence traumatise et dénature cette pratique théâtrale. Dans le film, il n'est pas question de laisser les images s'expliquer d'elles-mêmes par un simple retour en arrière. Le patron narre au présent une action passée reproduite simultanément à l'arrière-plan, accompagné par un air d'opéra pompeux. Cette transgression ludique du dispositif cinématographique révèle la théâtralité en tant que phénomène d'hybridation entre le théâtre et le cinéma. De plus, en traitant de manière comique un sujet tragique, ce procédé interpellant directement le spectateur crée une tension l'invitant à interroger l'éthique de Matroni.

La mixité des types d'accents et des niveaux de langage dans *Matroni et moi* sert de stratégie énonciative. Michel Serceau

³⁰ Dans l'Antiquité, ce chœur expliquait l'action en même temps que celle-ci se déroulait sur la scène.

explique comment l'unique statut phonétique de l'oralité au cinéma n'est pas neutre, car « les particularismes de lexique, de syntaxe, les accents et accentuations, possibles ou accidentels, qui la modulent, font de la parole filmique, non seulement un indice générique de réalisme, mais un mode de caractérisation (sociale, culturelle, psychologique) du personnage » (129). Dans *Matroni et moi*, les accents caractérisent les personnages par souci de réalisme et pour délimiter les classes sociales. L'articulation exagérée de l'étudiant au doctorat et son vocabulaire élaboré contrastent avec le langage plus populaire de sa copine à l'accent québécois prononcé, suggérant leurs différents niveaux d'éducation.

Les adaptations cinématographiques de pièces de théâtre québécoises, que j'associe à un « cinéma théâtral », mettent en évidence leurs modes de production, rappelant leurs origines théâtrales et par le fait même le processus d'adaptation. La théâtralité dans ces œuvres relève de la présence de personnages théâtraux, d'un phénomène d'hybridation complexe et d'une célébration de la parole, le dialogue s'y appropriant une large part du temps cinématographique. L'alternance entre monstration et dialogue favorise la parole, comme dans le « cinéma oral ». Toutefois, si le « cinéma oral » privilégie les situations de communication où les traces du réel sont mises en évidence, le « cinéma théâtral » tente plutôt de rendre cinématographique la parole par des procédés de mise en scène.

LE CONTEXTE D'ÉNONCIATION ET DE RÉCEPTION

Plusieurs chercheurs contemporains définissent la théâtralité en tenant compte du contexte d'énonciation et de réception, associant ce concept au mimétisme délibéré, à une audience consciente de son spectatort et à la ressemblance intentionnelle à certains genres ou styles théâtraux (Davis 128). Le « cinéma théâtral » au Québec alterne entre un type d'énonciation abstraite, habituellement présente dans le modèle narratif classique, et un type d'énonciation plus directe, qui caractérise également le « cinéma oral ». J'examinerai d'abord les effets de cette alternance sur les spectateurs. Puis, j'investiguerai comment, en interpellant directement les spectateurs, une théâtralité cinématographique engagée peut émerger des œuvres étudiées.

La tension entre cinéma et théâtre

Comme il en a été mentionné précédemment, les films narratifs alternent entre les modes d'absorption et de théâtralité, comme ces concepts ont été définis par Fried. Des variations dans la qualité d'attention des spectateurs, comme des changements au niveau de l'intensité de l'action, peuvent entraîner cette succession alternée de mode. En plus de ces effets, le spectateur peut

ressentir des forces contradictoires lorsqu'il assiste à un film trahissant ses origines théâtrales. La mixité des stratégies d'appropriation de l'espace crée une tension entre cinéma et théâtre, car il existe une différence explicite entre le concept d'espace pour le personnage de théâtre et pour le personnage cinématographique. La fluidité de l'espace de l'écran cinématographique permet au personnage de s'échapper du cadre alors que l'espace de la scène tend à concentrer physiquement son action. Cette dichotomie, selon André Bazin, permet de déceler des forces centrifuges et centripètes qui distinguent cinéma et théâtre. Par exemple, la nature et la fonction du décor semblent s'opposer au théâtre et au cinéma. Bazin définit le décor de théâtre comme « un lieu matériellement clos, limité, circonscrit, dont les seules 'découvertes' sont celles de notre imagination consentante. Ses apparences sont tournées vers l'intérieur, face au public et à la rampe ; il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre » (98). Cet espace concentré, ce lieu dramatique localisé par lequel le décor existe, est centripète. Bazin ajoute,

[i] en va autrement au cinéma dont le principe est de nier toute frontière à l'action [...] L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement [...] L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers. À l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge. (100)

L'énergie dramatique subit aussi des effets opposés au théâtre et au cinéma. À ce sujet Bazin explique que ce n'est pas tant l'action dans les tragédies qui est spécifiquement théâtrale que « la priorité humaine, donc verbale, donnée à l'énergie dramatique » (101). Par contre, à l'écran, l'humain n'est pas nécessairement le foyer du drame et l'énergie dramatique n'a plus de point de convergence unique.

Ces effets ne sont pas si clairement départagés dans les films du corpus. Dans *Being at Home with Claude*, par exemple, l'énergie dramatique s'appuie majoritairement sur le jeu d'acteurs. Également, plusieurs de ces films alternent entre différents types d'espace. Loïselle remarque dans les adaptations théâtrales de pièces canadiennes que « la tension entre le théâtre centripète et le cinéma centrifuge fait écho à la structure du drame alors qu'on observe les personnages partagés par des forces qui les poussent vers l'extérieur et les tirent vers l'intérieur simultanément »

(« Stage-bound » 160)³¹. Les personnages de ces adaptations sont à la fois attirés par les espaces clos du théâtre et les espaces ouverts du cinéma.

Ces forces opposées influencent également la réception des œuvres. Quand les lieux et les personnages rappellent une représentation théâtrale, le spectateur sent qu'on lui demande de « regarder au centre » comme dans le « cinéma oral », un type de cinéma qui souligne son énonciation³². Ces films semblent créer une distance entre le spectateur et le personnage, maintenant le spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique. Par exemple, dans *Cabaret neiges noires* et dans *Nô*, lorsque le spectateur filmique assiste aux représentations théâtrales enchâssées dans la diégèse, il se sent solidaire des spectateurs de la diégèse et « regarde au centre ». Par opposition, le cinéma narratif classique cherche typiquement à intégrer le spectateur dans l'espace de représentation, favorisant ainsi son absorption. Lorsque les stratégies de montage et les raccords de causalité attirent le spectateur dans l'espace du récit, le spectateur s'identifiant aux personnages se sent plutôt « au centre », comme dans le cinéma narratif favorisant le réalisme psychologique.

L'alternance de ces deux modes peut perturber le spectateur dans *Being at home with Claude* et souligne la tension entre théâtre et cinéma. La discussion entre le policier et Yves est filmée par une caméra externe au conflit. Le champ-contrechamp y est banni – les personnages se retrouvent plutôt côte à côte dans le cadre ou face à face. De plus, Yves déclame de longues tirades face à la caméra, sans que le policier ne soit pour autant présent devant lui, comme s'il s'adressait à un public imaginaire. Ces stratégies tiennent le spectateur en périphérie et le maintiennent cloué à son siège. Au contraire, le spectateur se sent projeté dans l'univers cinématographique lorsque Yves plonge dans ses souvenirs en noir et blanc et que la caméra à l'épaule subjective se balade dans un bar gai. La caméra se déplace avec le personnage et peut même adopter son point de vue, ce qui intègre le spectateur à la diégèse et favorise une identification psychologique.

La théâtralité cinématographique engagée

Une *théâtralité cinématographique engagée* invite le spectateur à prendre conscience d'un message social et sollicite son engagement. Ce type de théâtralité, tel que défini pour le

³¹ Texte original : « the tension between centripetal theatre and centrifugal film parallels the structure of the dramas themselves, as we see characters torn by conflicting forces that push them out and pull them in simultaneously » (« Stage-bound » 160).

³² Germain Lacasse explique les différences entre l'énonciation du cinéma narratif et du cinéma oral dans son article.

théâtre, résulterait d'un *dédoublement*³³ du spectateur à la suite d'une suspension de sa sympathie (par dissociation active³⁴, distanciation³⁵ ou réflexivité) suscitant une prise de position envers un événement se manifestant dans la sphère publique, incluant, mais sans s'y limiter, le théâtre (Davis 145). Même si le théâtre et le cinéma ont des affinités formelles et que leurs histoires s'entrecroisent au vingtième siècle, leurs différents modes de production, conventions et réception demandent différents outils d'analyse. Comme la théâtralité se manifeste différemment dans ces deux médiums, il faut légèrement adapter cette définition pour le cinéma.

Araszkiewicz distingue trois niveaux de théâtralité. Un premier niveau, la théâtralité au théâtre, rejoint les rapports possibles entre théâtralité et théâtre tels que définis précédemment par Bernard (Araszkiewicz 22). Un second niveau, la théâtralité au cinéma, s'associe à la théâtralité cinématographique telle qu'étudiée par Gerstenkorn plus haut (Araszkiewicz 22-24). Un troisième niveau de théâtralité renvoie à la représentation comme principe organisateur commun de la réalité ou au tableau en tant que forme du théâtre étendue aux arts visuels, à la littérature ou à la société (Araszkiewicz 22-25). Samuel Weber s'intéresse notamment à cette troisième intervention de la théâtralité et s'inspire du théâtre des opérations dans le domaine militaire pour situer ce concept. Le théâtre, au sens militaire du terme, est « considéré comme un médium où des forces en conflit tentent de s'approprier un lieu dont les limites sont ardemment disputées » (Weber « Theatricality » 315)³⁶. De cette conception du théâtre, Weber définit la théâtralité comme « le processus consistant à placer, cadrer, situer, plutôt qu'un processus de représentation (« Theatricality » 315)³⁷. Lorsque le cadrage ou les éléments dans l'image rappellent un proscenium, la scène du film évoque le

³³ Davis résume les propos d'Adam Smith pour qui « nous sommes enclins à nous imaginer devant des spectateurs comme si nous nous dédoublions pour assister à notre propre spectacle » (141). Un spectateur arrivant à faire la distinction entre un acteur, un rôle et une situation, entre lui-même et les autres, et entre lui-même et lui-même-en-tant-qu'acteur, crée la théâtralité (Davis 141).

³⁴ En s'inspirant d'Adam Smith, Davis explique comment certains acteurs attirent notre sympathie lorsqu'ils arrivent à nous faire ressentir les sentiments qu'ils expriment alors que d'autres suscitent plutôt une réponse dissociative (140).

³⁵ « Brecht (1977) et Boal (1979) envisagent la dramaturgie du vingtième siècle en se basant sur une idée similaire, s'appuyant sur l'effet de distanciation ressentie envers un personnage ou des circonstances, effet qui suscite une critique politique chez le spectateur » (Davis 153). Texte original : « Brecht (1977) and Boal (1979) base twentieth-century dramaturgies on a similar idea, relying on alienation from character and circumstances to bring about political critique as an affect of viewing » (Davis 153).

³⁶ Texte original : « considered as a *medium in which conflicting forces strive to secure the perimeter of a place in dispute* » (Weber « Theatricality » 315).

³⁷ Texte original : « a *problematic process of placing, framing, situating* rather than as a process of representation » (Weber « Theatricality » 315).

théâtre, mais pas nécessairement un théâtre des opérations. De même, la présence de marques de théâtralité ne suscite pas nécessairement un regard critique chez le spectateur. Les motifs théâtraux, intégrés au réseau de significations du film, peuvent suggérer un rejet des normes établies en subvertissant les conventions cinématographiques et/ou souligner une opposition de classes. Toutefois, pour être subversif, un effet de théâtralité dépend de l'interprétation du spectateur, notamment de ses connaissances des codes cinématographiques et théâtraux (qui évoluent et s'influencent) ainsi que de ses préjugés anti-théâtraux. Une fois décelée, une stratégie perturbatrice peut provoquer une suspension de la sympathie du spectateur envers la situation dépeinte ou briser son état d'absorption, pour reprendre le terme employé par Fried. La théâtralité s'affirme alors par le dédoublement du spectateur alors qu'il réalise son rôle de spectateur. De surcroît, lorsque la mise en scène suggère un lieu de dispute et de tension révélant des conflits d'idées, ce terrain devient propice à l'émergence d'une *théâtralité cinématographique engagée*.



Image tirée du film *Nô* qui illustre les différences de classe.

Dans *Nô*, Lepage emploie des stratégies formelles pour encourager une lecture politique de son film, soulignant notamment les différences de classe par des effets de distanciation. Ce film met en contact les aspirations nationalistes du Québec ainsi que ses origines coloniales, mettant en évidence ces constructions idéologiques à l'aide de stratégies comme la parodie, la réflexivité et la théâtralité. Par exemple, la théâtralité d'une scène dans le restaurant de sushi d'Osaka accentue les différences de classe et de culture entre Sophie, l'actrice québécoise, et les diplomates canadiens, Walter et Patricia. Sophie et Patricia sont toutes les deux Québécoises, mais Patricia a vécu en France pendant son adolescence. Cette expérience explique son accent français, alors que Sophie parle plutôt avec un accent québécois prononcé. Pendant toute la conversation, Patricia adopte une attitude

condescendante envers Sophie, lui mentionnant sans tact qu'elle avait abandonné la carrière d'actrice, car « l'aspect exhibitionniste de la profession » la rebutait. Elle ne manque pas une occasion d'étaler ses connaissances culturelles et sous-entend que Sophie est ignorante, n'hésitant pas à la reprendre à plusieurs reprises.

Après une ellipse, pendant laquelle le spectateur assume que Sophie a abusé du saké, celle-ci décide de briser l'atmosphère malsaine. Elle souligne l'hypocrisie de Patricia qui prétend avoir apprécié la pièce de Feydeau dans laquelle elle jouait. Avec dégoût, Sophie lui révèle qu'elle a elle-même détesté la pièce, portant ses doigts à sa bouche et raclant sa gorge en prétendant vomir. En enfreignant les règles de politesse, ce geste souligne la différence de classe, opposant la vulgarité de l'actrice au conservatisme des diplomates. Par son excès de « naturel », ce geste accentue également la malhonnêteté dissimulatrice de Patricia. De plus, cette séquence fait directement référence au jugement normatif négatif associé à la théâtralité. Patricia ayant déjà exprimé son opinion contre l'aspect exhibitionniste du jeu d'acteur, même si motivé par l'excès d'alcool, le jeu excessif de l'actrice jouant Sophie rappelle les préjugés anti-théâtraux de la modernité contre les gestes exagérés et le travail d'acteur. En explorant le thème des rôles sociaux, des conventions de classes et des préjugés anti-théâtraux, cette séquence incite le spectateur à se *dédoubler* pour qu'il réalise son rôle de spectateur actif et qu'ainsi émerge la théâtralité.

Ensuite, Sophie demande à Patricia et Walter: « Vous allez m'expliquer ça comment ça se fait qu'on fait venir un metteur en scène français à Montréal pour nous apprendre à parler avec l'accent français dans une mauvaise pièce française pis que c'est ça qui représente le Canada à l'Exposition universelle d'Osaka? Mais je vais vous le dire pourquoi moi. Parce qu'on est un peuple de colonisés »³⁸. À cet instant, le site du débat politique passe d'un niveau personnel à un niveau national. Cette remarque suggère que la reproduction des traits et attitudes de la culture française est ancrée dans la culture dominante du Québec. À ce moment, par le conflit d'idées opposant les partisans du nationalisme et les partisans du statu quo, la *théâtralité engagée* peut émerger. Toutefois, une connaissance historique et culturelle des idéologies en présence est nécessaire pour comprendre leurs interrelations. On suppose également que le spectateur reconnaît que le film dépeint une perspective restreinte et une image stéréotypée des personnages issus de ces milieux culturels. Dès lors, ce conflit d'idées peut créer un effet de distance et inciter le spectateur à s'interroger avant de s'inclure dans le « nous » énoncé par Sophie. En dévoilant les mécanismes idéologiques en présence, Lepage

³⁸ Cette pièce de Feydeau n'a pas réellement été présentée à l'Exposition universelle d'Osaka en 1970.

invite le spectateur à adopter un regard critique face au débat politique présenté.

La tension entre théâtre et cinéma dans des films tentant de résoudre la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale de même que les conflits d'idées encouragent le spectateur interpellé par l'image à s'investir activement dans un débat. Quand elle émerge, la théâtralité cinématographique engagée perturbe l'équilibre, bouleverse les certitudes et questionne les préjugés. C'est peut-être dans des situations de déséquilibre favorisant une saine argumentation qu'il devient possible de trouver sa voie.

TROUVER SA VOIX

Les auteurs et réalisateurs de la période étudiée choisissent des thèmes dramatiques reliés au confinement et mettent en scène des personnages qui tentent d'échapper à un destin « théâtral » tragique. Des personnages marginaux, tourmentés par des conflits internes reliés à leur homosexualité, leur sexualité ou à leur passé oppressant apparaissent dans certaines œuvres du corpus. Cette section explore les particularités de ces personnages tourmentés afin d'essayer de comprendre si leur situation évoque les réalités vécues par des membres de communautés marginalisées ou si leurs angoisses symbolisent plutôt un malaise plus général de la société québécoise.

Plusieurs des œuvres sélectionnées donnent la parole à des personnages marginaux tourmentés par des conflits personnels. Que ce soit Martin, le travesti de *Cabaret neiges noires*, Yves, l'homosexuel de *Being at home with Claude*, ou Isabelle, la cadette du film *Les muses orphelines*, ces personnages vivent une crise personnelle et se sentent prisonniers d'un univers où ils sont incompris. Ces films leur offrent une issue cinématographique afin d'échapper à un destin théâtral tragique et aux forces centripètes qui les condamnent à tourner en rond sans but.

L'importance du texte et des mots comme celle de la parole et du discours oral est un motif exploité dans *Les muses orphelines*. La pièce originale se déroule au Québec en 1965 et présente un personnage fragile, Isabelle, qui tente de s'approprier la langue française et désire s'affranchir du joug protecteur de sa sœur aînée. Par la force des mots, qu'elle cultive et collectionne dans un petit cahier, elle vaincra sa difficulté à s'exprimer clairement et gagnera ainsi le prix de sa liberté. Le film se passant plutôt dans les années 2000, soit l'année où le film fut tourné, cette allégorie du peuple québécois cherchant sa voie/voix peut sembler dépassée, puisque les démonstrations pour la sauvegarde du français ne sont plus autant d'actualité. Toutefois, le sujet gagne en universalité ce qu'il perd en spécificité, puisque, dans toute société,

la parole demeure une ressource primordiale pour communiquer et faire valoir ses droits.

Dans *Cabaret neiges noires*, l'histoire de Martin, un adolescent en quête de son identité, fait aussi écho à la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale. Martin reste enfermé dans sa chambre toute la journée et se replie sur lui-même alors que sa mère revisionne ses cassettes de discours de Martin Luther King dans la pièce adjacente. L'obsession de la mère pour cette personnalité politique pèse sur le moral du jeune noir, incapable de répondre aux attentes de celle-ci qui voudrait qu'il lui ressemble. Le personnage « télévisuel » de Martin Luther King, son influence sur la mère et l'image d'homme d'action qu'il projette s'oppose au personnage de chair de Martin qui flâne et se coupe complètement du monde. Peu à peu, l'adolescent tente de se libérer du rôle que sa mère voudrait qu'il joue. Sa quête personnelle le conduit à se travestir et à s'échapper de son univers clos pour arpenter des rues hostiles. Il mourra d'une mort atroce et gratuite – brûlé, tel un martyr. Quoique cette mort rappelle plus la finale dramatique d'une tragédie que la fin heureuse des films hollywoodiens, l'affranchissement de ce personnage de son univers oppressif passe par une mise en scène cinématographique, même si cette libération lui est garantie au prix de sa vie.

Dans *Les muses orphelines*, Robert Favreau voulait se « débarrasser de l'aspect un peu théâtral de certains dialogues qui avaient résisté au tamis de l'adaptation » (Favreau cité par Loïselle 104). Afin d'éliminer la théâtralité, il a « décidé de filmer en gros plan les yeux des interlocuteurs pour fragmenter certaines tirades et avoir des regards expressifs » (Favreau cité par Loïselle 104). Cependant, il reconnaît aussi qu'il n'a pas pu totalement éviter la théâtralité, car « contrairement à bien des films où le jeu des acteurs est secondaire et où ce sont l'action et les péripéties qui prédominent, *Les muses orphelines* reposent d'abord, comme dans la production théâtrale originale, sur l'interprétation » (Favreau cité par Loïselle 105). Un des conflits dramatiques repose sur l'inaptitude d'Isabelle à s'exprimer correctement et l'impossibilité pour elle d'acquiescer son indépendance. En fait, elle réussit à surmonter cette incapacité psychologique en *improvisant* une pièce de théâtre où elle joue le rôle de sa mère, une femme au vocabulaire élaboré, et se libère ainsi du rôle de cadette incapable dans lequel elle trouvait refuge. Ce désir d'émancipation d'un personnage faisant écho au désir du cinéaste de s'affranchir de la théâtralité pourrait se poursuivre dans les autres films de notre corpus. L'adaptation cinématographique de pièces de théâtre, victime des préjugés anti-théâtraux, doit encore se battre pour obtenir une place dans le paysage cinématographique québécois.

Les adaptations cinématographiques de pièces de théâtre, pratique encore marginale au Québec, donnent la parole à des personnages qui se cherchent une voie tout en explorant un

langage cinématographique hybridé. Les œuvres de notre corpus se distinguent du cinéma narratif classique par des particularités formelles mettant en évidence leur théâtralité et leur volonté d'utiliser cette théâtralité à des fins discursives. Cette stratégie d'émancipation semble indiquer une volonté de donner la voix à l'autre, celui en marge, la victime des préjugés ou celui dont la différence l'empêche de trouver sa place dans la société.

Il serait intéressant de recouper les résultats de cette recherche avec celles effectuées sur le théâtre gai québécois. Shawn Huffman observe un resurgissement de la représentation mortifère, une récurrence de lieux clos et des stratégies de dissimulation dans le théâtre produit depuis la fin des années 1980 qui pourraient être assimilés au discours politique post-référendaire³⁹. Huffman cherche les fondements de cette tendance, alors que s'observe une ouverture à l'homosexualité dans la société. Les adaptations des œuvres théâtrales étudiées pourraient également exprimer un désillusionnement suite aux échecs référendaires ou suggérer la réalité de communautés marginalisées, mais ces questions demandent à être explorées⁴⁰.

CONCLUSION

Contrairement au cinéma narratif conventionnel qui privilégie l'action et une narration continue, le « cinéma théâtral » québécois s'attarde à la parole en mettant en scène de longs dialogues et des personnages volubiles. Si les stratégies de mise en évidence de la parole peuvent suggérer un discours politique soulignant l'importance de soutenir la langue française au Québec dans un contexte de mondialisation, l'effet peut être interprété différemment dans un autre contexte, comme le suggère un retour à cette pratique théâtrale dans plusieurs films hollywoodiens récents, récupérant notamment cette stratégie pour faire rire⁴¹.

³⁹ Phrase inspirée par des propos et hypothèses tenus par Shawn Huffman lors de sa communication intitulée *Corps-nation : le re-travestissement de Hosanna et de La duchesse de Langeais* présentée au Colloque de l'ACQS 2004 à Québec.

⁴⁰ La thèse de Sylvain Duguay, en cours d'écriture au moment de la rédaction de cet article, porte sur l'adaptation cinématographique des pièces de théâtre gaies au Canada. Selon l'auteur, « cette thèse traite de l'importance de ces œuvres pour exprimer des réalités propres aux gais et lesbiennes. L'adaptation permet de cerner les thèmes (certains disparaissent, certains sont au contraire plus marqués) qui permettent aux gais et lesbiennes d'acquérir une base identitaire commune et ainsi se constituer, s'ils le souhaitent, en communauté » (Duguay, correspondance par courriel, 17 juillet 2007).

⁴¹ L'intérêt pour la théâtralité ne se limite pas aux adaptations cinématographiques de pièces québécoises. De plus en plus, les personnages « théâtraux » et la théâtralité infiltrent l'univers populaire de la télévision, par exemple la série de télévision *Ramdam* au Québec. Au cinéma, les trois films suivants proposent différents types de personnages théâtraux : *Being Julia* (István Szabó, 2004), *Prestige* (Christopher Nolan, 2006) et *Shrek the Third* (Chris Miller, 2007).

Pour qu'elle émerge, la théâtralité cinématographique engagée doit être intégrée dans un tissu filmique illustrant des forces en conflit, poussant le spectateur à se dédoubler pour réfléchir sur son rôle de spectateur actif, alors qu'un débat d'idées confronte l'équilibre social dans la diégèse ou ses propres convictions.

De plus, dans ces films explorant une esthétique théâtrale à contre-courant du cinéma narratif classique, les tactiques antihégémoniques semblent témoigner du désir des cinéastes de donner une voix à la marginalité. Que les personnages dans ces films expriment les préoccupations des membres de communautés marginalisées ou évoquent l'anxiété de la société québécoise face à un futur incertain, leur présence rappelle l'importance de diversifier le paysage cinématographique québécois et de donner la parole à ces représentants de sphères de la société trop souvent négligées. Pour conclure, si le « cinéma théâtral » québécois cherche encore à poser ses marges, il a déjà trouvé sa voix!⁴²

BIBLIOGRAPHIE

« Theatricality and Performativity: A General Bibliography. » *SubStance* 31.2-3 (2002) : 280-287.

Amengual, Barthélémy. « Théâtre et théâtre filmé. » *Cinéma et théâtralité*. Éd. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Lyon : Aléas, 1994. 29-44.

Amengual, Barthélémy et Philippe Roger. « Gilles Deleuze et la théâtralité. Échange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual. » *Cinéma et théâtralité*. Éd. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Lyon: Aléas, 1994. 45-52.

Araszkiewicz, Jacques. « La genèse de la théâtralité. » *Cinéma et théâtralité*. Éd. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Lyon : Aléas, 1994. 21-7.

Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley : University of California Press, 1981.

Bazin, André. « Théâtre et cinéma. » *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf, 1975. 70-118.

Bernard, Michel. *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris : Éditions J.-P. Delarge, 1986.

⁴² Je souhaite remercier Lynette Hunter, Sylvain Duguay, Germain Lacasse et les évaluateurs anonymes pour leurs commentaires.

---. « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain. » *Revue d'esthétique* 26 (1994) : 95-106.

Brecht, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Vol. I. Paris : L'arche, 1972.

Carcaud-Macaire, Monique et Jeanne-Marie Clerc. « Le Carrosse d'or, de Jean Renoir, ou le théâtre relu par le cinéma. » *Cinéma et théâtralité*. Éd. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Lyon : Aléas, 1994.

Christian, Lynda G. *Theatrum Mundi. The History of an Idea*. New York et Londres : Garland Publishing, 1987.

Davis, Tracy C. « Theatricality and Civil Society. » Éd. Davis, Tracy C. et Thomas Postlewait. *Theatricality*. Cambridge, GB : Cambridge University Press, 2003.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. (1967)

Duguay, Sylvain. *Hybridités: Homosexualités de la scène à l'écran au Canada*. Thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal. (La soutenance de cette thèse est prévue à l'automne 2007.)

Dulac, Germaine. « The Avant-garde Cinema. » *The Avant-garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. Éd. P. Adams Sitney. New York : Anthology Film Archives, 1978. 43-48.

Dundjerovic, Aleksandar. *The Cinema of Robert Lepage. The Poetics of Memory*. Londres et New York: Wallflower Press, 2003.

Féral, Josette. « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral. » *Poétique* 75 (1988) : 347-361.

Fevry, Sébastien. *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Liège : Éditions du Céfal, 2000.

Fried, Michael. « Art and Objecthood. » *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago et Londres : Dutton, 1998. 148-172. (publié à l'origine dans *Artforum* 5 (Juin 1967) : 12-23.)

---. *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*. Chicago, IL et Londres : University of Chicago Press, 1996.

Garneau, Michèle et André Loiselle. « Entre théâtre et cinéma...Présentation. » *L'Annuaire Théâtral* 30 (2001) : 9-12.

Garneau, Michèle. « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique. » *L'Annuaire Théâtral* 30 (2001) : 24-40.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1989.

Gerstenkorn, Jacques. « Lever le rideau. » *Cinéma et théâtralité*. Éd. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Lyon : Aléas, 1994. 13-27.

Gunning, Tom. « The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator, and the Avant-Garde. » *Theater and Film. A Comparative Anthology*. Éd. Knopf, Robert. New Haven et London : Yale University Press, 2005, p.37-45. (Il s'agit d'un extrait du texte paru dans *Wide Angle* 8.3-4 (1986) : 63-70.

Hamon-Siréjols, Christine, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, (éd.). *Cinéma et théâtralité*. Lyon : Aléas, 1994.

Helbo, André. *L'adaptation : du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres et New York : Routledge, 2002.

Ishagpour, Youssef. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris : La Différence, 1995.

Knopf, Robert, éd. *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven et London : Yale University Press, 2005.

Lacasse, Germain. « L'accent aigu du cinéma oral. » Éd. Stéphane-Albert Boulais. *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*. Montréal : Archives de lettres canadiennes Tome XIII, Fides, 2006. 47-60.

Loiselle, André. *Stage-Bound: Feature Film Adaptations of Canadian and Québécois Drama*. Montréal : McGill University Press, 2003.

---. « Les Muses orphelines du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau. » *L'Annuaire théâtral* 30 (2001) : 97-106.

---. « Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans *Lilies* et *Being at Home with Claude*. » *L'Annuaire théâtral* 30 (2001) : 75-93.

---. « Cinema, Theatre and Red Gushing Blood in Jean Beaudin's *Being at Home with Claude*. » *Revue canadienne d'études cinématographiques* 5.2 (1996) : 17-33.

Metz, Christian. « La passion de percevoir. » *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Union générale d'Éditions, 1977. 82-94.

Murray, Timothy (éd.) *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.

Orr, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge, GB : Polity Press, 1993.

Prédal, René. *Le théâtre à l'écran*. Paris : Cerf, 1999.

Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press, 2002.

Reinelt, Janelle. « The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. » *SubStance* 31.2-3 (2002) : 201-215.

Rushton, Richard. « Absorption and Theatricality in the Cinema: Some Thoughts on Narrative and Spectacle. » *Screen* 48.1 (2007) : 109-112.

---. « Early, Classical and Modern Cinema: Absorption and Theatricality. » *Screen* 45:3 (2004) : 226-244.

Serceau, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège : Éditions du Céfal, 1999

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1985.

Sinyard, Neil. *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*. Londres et Sydney : Croom Helm, 1986.

Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Éd. D. D. Raphael et A. L. Macfie. Indianapolis : Liberty Fund, 1976.

Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. New York : Fordham University Press, 2004.

---. « La théâtralité 'dans' le cinéma : considérations préliminaires. » *L'Annuaire Théâtral* 30 (2001) : 13-22.

Zupancic, Alenka. « A Perfect Place to Die: Theatre in Hitchcock's Films. » *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Where Afraid to Ask Hitchcock)*. Éd. Slavoj Zizek. Londres et New York : Verso, 1992.